

***“REFLEXIÓN No 1”* DE MARIO RUIZ ARMENGOL**

LIGIA EMANUELY CANHETE

“REFLEXIÓN No 1” DE MARIO RUIZ ARMENGOL

LIGIA EMANUELY CANHETE

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto Latino-Americano
de Arte, Cultura e História da Universidade
Federal da Integração Latino-Americana,
como requisito parcial à obtenção do título
de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Doutora Maria Beatriz
Cyrino Moreira.

LIGIA EMANUELY CANHETE

“REFLEXIÓN No 1” DE MARIO RUIZ ARMENGOL

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto Latino-Americano
de Arte, Cultura e História da Universidade
Federal da Integração Latino-Americana,
como requisito parcial à obtenção do título
de Bacharel em Música.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Doutora Maria Beatriz Cyrino Moreira.

UNILA

Prof. Doutor Gabriel Henrique Bianco Navia
UNILA

Prof. Doutor Gabriel Ferrão Moreira
UNILA

Foz do Iguaçu, 10 de Julho de 2018.

Dedico este trabalho primeiramente a Deus que me sustentou e me guiou, também aos meus pais, ao meu irmão e aos meus amigos que me apoiaram e estiveram ao meu lado.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus por tudo o que me proporcionou durante esta caminhada. Agradeço a Deus por ter me colocado sob orientação da professora e doutora Maria Beatriz Cyrino Moreira.

À professora e doutora Maria Beatriz Cyrino Moreira agradeço pela sua dedicação, pelo seu apoio, pela sua paciência e por todos os ensinamentos e correções, os quais tornaram possível a realização deste trabalho. Também agradeço ao professor Gabriel Henrique Bianco Navia, pela dedicação do seu tempo aconselhando na construção das análises.

Sou grata por todos os professores do curso de Música da Unila que compartilharam seus conhecimentos e seus aprendizados, os quais foram uma base fundamental para chegar até aqui.

Aos meus colegas de curso e em especial à Andressa Castilho, agradeço por todo apoio e pela oportunidade de compartilhar com estes muitas experiências.

Agradeço a meus pastores, Pr. Marco Antonio Peixoto e Pra. Juçara Peixoto, e às família e amigos da Comunidade Evangélica Internacional da Zona Sul que foram canais de Deus para me abençoar nessa etapa, agradeço pelo seu apoio e por todo ensinamento e instrução.

Porque sou eu que conheço os planos que tenho para vocês', diz o Senhor, 'planos de fazê-los prosperar e não de causar dano, planos de dar a vocês esperança e um futuro. Então vocês clamarão a mim, virão orar a mim, e eu os ouvirei. Vocês me procurarão e me acharão quando me procurarem de todo o coração.

Jeremias 29:11-13

CANHETE, Ligia Emanuély. **“Reflexión No 1” De Mario Ruiz Armengol**. 2018. Número de páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018.

RESUMO

Este trabalho consiste em um estudo das relações entre o contexto histórico musical do México durante o período de vida do compositor mexicano Mario Ruiz Armengol, e as influências existentes em sua peça *“Reflexión nº1”*. O objetivo é compreender as características musicais de Armengol a partir da *“reflexión nº1”*, identificar pelo contexto histórico influências contidas na peça, analisar a presença de padrões comuns à música popular e os demais recursos musicais utilizados na peça, e também desenvolver sugestões interpretativas a partir do cruzamento de análise e prática da peça. As principais referências bibliográficas utilizadas para este trabalho foram *“El Maestro Mario Ruiz Armengol, el Hombre, la Música y el Piano”* (Pliego, 2002) e *“Les oeuvres pour piano de Mario Ruiz Armengol (1914-2002)”* (Barrientos, 2013). Para a análise utilizamos alguns conceitos do Método *Analyzing Classical Form* (Caplin, 1998) e os recursos interpretativos expostos na partitura. Constatou-se uma forte presença de Mario no meio musical do século XX, mas seguindo um estilo próprio no meio das vertentes musicais comuns de sua época. Esse estilo apresentou-se com características da música de concerto mesclado com a música popular.

Palavras-chave: . Mario Ruiz Armengol. *“Reflexiones”*. *“Reflexión nº1”*. Música de Concerto. Música Popular. México.

CANHETE, Ligia Emanuély. **“Reflexión No 1” De Mario Ruiz Armengol**. 2018. Número de páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação Música) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018.

ABSTRACT

This work consists of a study on the relations between the historical musical context of Mexico during the life time of the Mexican composer Mario Ruiz Armengol, and the existing influences in the piece "Reflexion nº1". The objective is understand Armengol's musicians characteristics from the piece "Reflexion nº1". Besides that, we are looking for identify by the historical influences view in the piece, analyze the presence of common patterns in the popular music and others musicals resources used in this piece, and also develops interpretive suggestions between the analyzes and practice of the piece. The main bibliographic references used for this work were "El Maestro Mario Ruiz Armengol, el Hombre, la Música y el Piano" (Pliego, 2002) and "Les oeuvres pour piano de Mario Ruiz Armengol (1914-2002)" (Barrientos, 1998). For the analysis we use some concepts (Caplin, 2013) and interpretive features exposed in the score. There was a strong presence from Mario in the musical medium from the XX century, but following its own style in the midst of the common musical aspects of his time. This style presented itself with features of concert music mixed with popular music.

Key words: Mario Ruiz Armengol. *“Reflexiones”*. *“Reflexión nº1”*. Formal Music. Popular Music. México.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	9
2 PANORAMA HISTÓRICO MUSICAL DO MÉXICO NO SÉCULO XX	10
3 A OBRA E O COMPOSITOR	12
3.1 MARIO RUIZ ARMENGOL	12
3.2 SOBRE AS “REFLEXIONES”	20
4 “REFLEXIÓN N°1”	21
4.1 FUNDAMENTAÇÕES TEÓRICAS.....	21
4.2 ANÁLISE	23
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 38
 ANEXOS	 39
ANEXO A – PARTITURA “REFLEXIÓN N°1”	40
ANEXO B – DIAGRAMA FORMAL.....	44

1 INTRODUÇÃO

No presente trabalho, abordaremos uma peça para piano do compositor e pianista mexicano Mario Ruiz Armengol, o qual nasceu em 14 de março de 1914 e morreu no dia 22 de dezembro de 2002. Iremos discorrer sobre o contexto histórico musical vivido por este compositor do século XX, além disso apresentaremos uma análise musical da “*reflexión nº1*” e desenvolveremos através do estudo da peça conclusões sobre as características do compositor, as influências musicais contidas na obra e a prática interpretativa da mesma.

Nestes estudos notaremos uma participação ativa de Armengol no cenário artístico e musical do século XX. Apesar de possuir uma grande reputação com suas obras no México, as referências bibliográficas sobre o compositor ainda são escassas. As principais referências utilizadas para este trabalho foram “*El Maestro Mario Ruiz Armengol, el Hombre, la Música y el Piano*” (Pliego, 2002) e “*Les oeuvres pour piano de Mario Ruiz Armengol (1914-2002)*” (Barrientos, 2013).

O trabalho de Pliego é um apanhado sobre a história de Mario, sobre sua vida musical no contexto histórico e sobre canções e peças compostas; trabalho realizado através de entrevistas com o próprio Mario e pessoas próximas a ele. Barrientos apresenta um trabalho mais atual, de 2013, no qual encontramos relações entre o contexto histórico musical do México com o estilo adotado por Mario para as suas composições.

2 PANORAMA HISTÓRICO MUSICAL DO MÉXICO NO SÉCULO XX

O território no qual hoje conhecemos como América Latina, antigamente passou por muitas mudanças a partir das colonizações, das imigrações, dos conflitos e dos movimentos políticos e sociais. Muitos destes fatos levaram ao desejo de encontrar a verdadeira identidade deste território e se demonstram refletidos nas artes. Parte deste território, o qual hoje conhecemos como México, possui diversificadas e inúmeras expressões culturais e mais especificamente musicais.

Neste trabalho, abordaremos a história e a produção do compositor mexicano Mario Ruiz Armengol, que nasceu em 1914, logo após o início da chamada Revolução Mexicana de 1910, durante o governo ditatorial do francês Porfirio Díaz. Este governador submeteu a arquitetura, a literatura e a música à cultura francesa. O Conservatório musical Nacional do México passou a ter abordagens pedagógicas francesas e isso elevou o profissionalismo musical do país. Nessa época, o governo mexicano estava inconstante em sua liderança, ora havia um militar no poder, ora um revolucionário. Ao término da revolução armada surgiram alguns compositores que começaram a buscar e a refletir uma identidade própria do México através da música. Os destaques dessa época foram Manuel M. Ponce (1882-1948) e Carlos Chávez (1899-1978). Ponce declarou em 1941: *“Comencé a trabajar con elementos de nuestra música allá por el 1911, atraído por su sugestión y sus valores que ya presentía de una riqueza y amplitud tales, como para basar sobre ellos una verdadera música mexicana”*¹. Segundo Olga Picún y Consuelo Carredano:

Los primeros frutos, que daban cuenta de las ideas que Ponce venía desarrollando al respecto, se vieron reflejados en una pequeña colección de arreglos de canciones mexicanas – entre las que incluye una de su propia autoría – así como en una conferencia ofrecida en 1913 en El Ateneo² de la Juventud sobre la canción mexicana. Dicha conferencia es considerada por la historiografía musical mexicana como una instancia emblemática en los inicios del movimiento musical nacionalista.(PICÚN; CARREDANO, 2012)

¹ Citado por Miranda em “Los reportajes de la semana. El Maestro Ponce habla del folklore musical mexicano y de sus actuaciones en Montevideo”, em Mundo Uruguayo, Montevideo, 11 de setembro, 1941..

² O Ateneo da Juventude foi criado em 1909 e perdurou até 1914, com o intuito de trazer de volta a troca de conhecimentos através de conferências.

Ponce trabalhou como compositor para o governo militar de Victoriano Huerta, e junto a Ruben Campos criou a Revista Musical Mexicana com o objetivo, segundo Marco Velazquez e Mary Kay Vaughan (2002), de inovar e também recuperar danças e músicas próprias do país. Além de valorizarem a arte nacional, percebiam uma lacuna nas informações referentes às artes musicais em diversos lugares do México, como declara Ponce (1919), *“Ha faltado un coleccionador, un folk-lorista inteligente y metódico que, recorriendo las diversas regiones del país hubiese recogido lo más interesante y noble del acervo musical del pueblo”*.³

Carlos Chávez, por sua vez, se mostrou interessado no nacionalismo musical, notando a possibilidade de consolidação de uma verdadeira escola mexicana de composição. Segundo Olga A. Colunga M. e Octavio Arrellín C. (2009) no nacionalismo *“se proponía la reunión e integración del material sonoro de origen popular a los remanentes indígenas dentro de las formas de composición o de ejecución culta o artística”*. Chávez e Ponce tinham como objetivo se apropriar das expressões musicais vivenciadas e encontradas nas culturas das classes mais baixas e mestiças.

Por outro lado, o início do século no México também é marcado pelo desenvolvimento da indústria cultural. Nos anos 1920 a rádio chega ao México; e em 1930 surge a emissora de rádio XEW, na qual Mario trabalhou. Armengol estava em contato direto com a música nestes ambientes onde o mercado musical começava a se desenvolver. Em muitos locais como cantinas e restaurantes, artistas como Mario e outros compositores se reuniam para conversar, tocar e produzir músicas juntos.

Mario Armengol se desenvolveu como compositor dentro do universo do cinema, principalmente na década de 40 quando cinema e música se uniram. É importante ressaltar que neste período houve uma importação de músicas gravadas de outros países, principalmente norte-americanas. Com o passar dos anos surgiram novos ritmos, canções românticas, *cha cha cha* originado de Cuba, *cumbia* e *rock and roll*. Mario teve grande participação como artista musical do século XX.

³ (PONCE, “El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse”, em Revista Musical de México, I, núm. 5, 15 de septiembre, 1919, pp.5-9.)

3 A OBRA E O COMPOSITOR

3.1 MARIO RUIZ ARMENGOL

O Maestro Mario Ruiz Armengol, nasceu em 1914 na cidade de Veracruz e iniciou seus estudos com os Professores Misioneiros em 1921. Segundo Jorge Tinajero Berrueta “*Las primeras actividades misioneras en 1921 fueron ambulantes y llevadas a cabo por seis misioneros*” (BERRUETA, 1993). Nos anos seguintes houve um pequeno crescimento dessas missões, mas não o bastante para suprir toda a educação do país. Em 1923 foi fundada as *Misiones Culturales*.

Cada misión será una escuela ambulante que se instalará temporalmente en los centros de población en que predominen los indígenas, ocupándose en el mejoramiento profesional de los maestros, en ejercer influencia civilizadora sobre los habitantes de la región, despertando interés por el trabajo, creando capacidad necesaria para explotar oficios y artes industriales que mejoren su situación, enseñando a utilizar los recursos locales e incorporándoles lenta pero firmemente a nuestra civilización. (BERRUETA, 1993, p. 113)

Mario também era parte de uma família de músicos; seu avô era professor de solfejo e seu pai, Ismael Ruiz Suárez, foi considerado um grande músico, diretor de orquestra, pianista e compositor. Mario acompanhava seus pais nas viagens da orquestra “Lauro Uranga”. Ele ouvia escondido os ensinamentos de seu avô sobre solfejo e aprendia as notas do piano com sua tia Aurora. Assim, combinava estes aprendizados com as informações musicais que recebia da escola primária, começando a aprender as músicas “*de manera autodidacta*”. Buscava reproduzir os sons que ouvia enquanto acompanhava seu pai no trabalho em casa, em seu piano *Hamilton*. (PLIEGO, 2002, p.16)

A primeira canção que Mario tocou foi “*Las Pelonas*”, uma canção muito popular na época. O nome é uma crítica a mudança de aparência das mulheres. Anne Rubinstein, declara que essa transformação,

Fue una moda adoptada por jóvenes urbanas, trabajadoras, estudiantes, que tenían el dinero para hacer lo que quisieran al menos con su aspecto mientras no se casaran. Ellas llegaron a ser, en la medida de su tiempo, mujeres emancipadas que podían manejar su ocio y que fueron víctimas de violencia verbal y física por haber adoptado una moda que perturbaba el orden de género. (Torres, 2010)

Ao saber que Mario se interessava de forma especial pela música, seu pai o pôs à prova dando-lhe uma partitura de peça infantil para que tocasse. A partir do êxito do menino sobre o instrumento o pai prometeu que iria ensiná-lo, promessa a qual não foi de fato cumprida. Sua mãe, no entanto, o ajudava na prática do solfejo, do piano, e tocava o acompanhamento do livro de Beyer para estudar junto com Mario. Pliego declara que o que mais marcou a infância de Mário foram as “*veladas musicales*”⁴, que ocorriam devido ao mal tempo e a falta de energia.

Como mencionado anteriormente após a revolução mexicana houve uma forte presença do nacionalismo no meio musical, tendo cada compositor impresso suas características próprias na leitura deste movimento. Em geral, estes compositores buscavam retratar um pouco dos temas tradicionais ou ritmos do folclore junto à leituras das paisagens da revolução.

Em 1925, o pai de Mario foi contratado para a direção musical da paródia nacionalista chamada “*Mexican Rataplán*”, obra baseada no espetáculo de teatro de Revista francês “*Bataclán*”. Por esta ocasião toda sua família se muda para Cidade do México. Segundo Pliego, “*llegaron vivir al callejón de la Armadura, actualmente es la continuación de La Lagunilla y Garibaldi.*” (PLIEGO, 2002, p.18).

Devido aos estudos e a falta de emprego nesta cidade, com 11 anos Mario Armengol teve que se mudar para a cidade de Soledad de Doblado, em Veracruz. É nela que começa a trabalhar como pianista sonorizador dos filmes de cinema mudo⁵.

Passado um ano, seu pai abandona a sua família, e Mario, como filho mais velho, toma para si a responsabilidade de manter sua casa. Ao retornar para a cidade do México, através de Roberto Ramirez (*El Conde Bobby*), um ventríloquo, consegue um emprego como pianista substituto e era apresentado como “*el Rey del jazz*”.

Mesmo com o abandono familiar, Mario não deixava de seguir seu pai e de aprender o que ouvia dele. Em determinada ocasião, ao assistir uma apresentação da banda militar de crianças e jovens da Escola Industrial de

⁴Veladas Musicais, ou “Noites musicais” eram reuniões dos familiares para tocar.

⁵ A cinematografia, criada por Auguste y Louis Lumière, não sonora, chaga ao México em 1896, e foi apresentada ao Presidente Porfirio Díaz e depois a população. O cine mudo, apresentou caráter nacional, porém este durou até 1929.

Huérfanos no “teatro Politeama”, local de trabalho de seu pai, Mario demonstrou o desejo de ingressar nessa escola. O diretor da escola, sabendo da inexistência e necessidade de músicos na instituição e ao saber que Mario tocava piano, permitiu o ingresso do menino. Nessa escola Mario também teve a oportunidade de estudar saxofone, instrumento que recebeu de presente de seu pai. Em 1929, após a finalização de seus estudos nesta escola com o título de aluno com maior talento, ingressa no conservatório. Teve aulas de piano com Fausto Gayton, mas segundo Pliego, “*Estudió poco tiempo en El Conservatorio ya que no se sentía bien de entrar a la clase vestido pobremente.*” (PLIEGO, 2002, p.20).

Durante este período seguiu seu pai em uma viagem a trabalho para a *Compañía de Leopoldo Berinstain (El Cuatezon)*. Mario, após se despedir de seu pai, entrou no último vagão escondido. Foi descoberto, e para pagar a passagem ele se torna arquivista da *Leopoldo Berinstain*. Na cidade de Jalapa acompanhou com o saxofone a famosa cantora Ana María Fernandez (Estrella). Depois foram para Veracruz e novamente seu pai o abandona. Então Mario assume o lugar de seu pai, iniciando a carreira de diretor de orquestra com 15 anos. A partir disso sua carreira como músico se propagou ao trabalhar não só em orquestras, mas também com teatros, conhecendo outros artistas.

Em 1930 é inaugurada a rádio difusora XEW. Nesse período, Mario trabalhava como pianista na orquestra Guillermo Posadas e no cinema Progreso Mundial ou Cine Mundial, tocando músicas de jazz.

la entrada de los ritmos del jazz a espacios ciudadanos mexicanos como salones de baile y de concierto, teatros, cines y radio, sacudió a la sociedad entre los años veinte y treinta del siglo XX, periodo que sería llamado después, en el ámbito internacional, “era del jazz”. (CASILLAS, 2013)

A orquestra Guillermo Posadas alcançou grande prestígio, sendo chamados para fazer parte do elenco da rádio XEW. Desta forma, Mario aos 16 anos se torna um músico conhecido. Na rádio XEW participou do programa “Hora Azul”, no qual apresentou suas duas canções “Desperta” e “Enigma”.

Fernando Soto Mantequilla, ator cómico do cinema mexicano, trabalhando em um teatro conheceu a Mario e o incentivou a colocar letra em um fragmento que estava tocando. Dando origem a canção “*Desperta*”. A canção

“Enigma”, também teve letra de Mantequilla, mas também contou com a participação de Joaquín Pardavé, ator, comediante e escritor de canções.

O aparecimento do cinema sonoro indicaria a redução de trabalho para as orquestras e por conseguinte o término de algumas delas. Mario, por sua vez, conseguiu trabalho tocando em clubes e casas noturnas.

Em 1931 Mario Ruiz Armengol se casa com Virginia Iglesias e dois anos depois nasce seu primeiro filho Mario. Aos 19 anos torna-se diretor musical da companhia de Revista de Roberto Soto *“El Panzón”*, uma das mais importantes da época. Participou do famoso *“Escuadrón del Ritmo”*, uma orquestra mexicana na qual trabalhou como acompanhador de intérpretes. Continuou a compor canções para intérpretes famosos. Trabalhou também como orchestrador de canções para trilhas sonoras do cinema, dentre as quais se destaca a canção *“La Calandria”* de um filme também chamado *“La Calandria”* ou *“Calandrina”*.

Mario foi diretor na companhia de teatro de Revista *“Toña la Negra”*, com a qual fizeram turnê pelo México e parte dos Estados Unidos. Um ano depois foi chamado para trabalhar como arranjador e diretor musical da RCA Victor, fazendo gravações com estrelas mexicanas e estrangeiras. Na XEW, dirigiu várias orquestras, dentre as quais teve mais êxito no programa de *“Panzón Panceco”*, que durou 4 anos, patrocinado por *H. Steel Compañia*.

Mario conheceu José Rolón em 1936, compositor que ganhou o primeiro lugar de composição nacionalista no Congresso Nacional de Música, com o poema sinfônico *“El Festín de los enanos”*, em 1926. Segundo Pliego, Rolón estudou piano e composição em Paris com Paul Dukas, onde conheceu Manuel M. Ponce e Nadia Boulanger. Também trabalhou com Carlos Chávez, dirigente da Orquestra Sinfônica do México. Rolón era professor do Conservatório Nacional de Música e deu aulas de harmonia e contraponto para Armengol. Neste conservatório, Mario obteve *“un diploma con la más alta calificación en la asignatura de melodía.”* (PLIEGO, 2002, p.27)

Algumas das canções feitas por Armengol junto a Fernando Soto eram inspiradas em suas esposas, filhas e outras mulheres. Outras canções possuíam temas natalinos e de devoção à Deus. Uma de suas canções chamada *“LLovia”* foi estreada por Emílio Tuero, cantor, ator e produtor musical, para quem trabalhou como diretor musical e pianista. Trabalhou nesse mesmo ano com

Fernando Soto no teatro de Revista Lírico. Nessa mesma época escreveu “*Fé*”, “*Amor de Sangre*” e “*Nada te Pido*”.

Em 1938 Armengol compôs uma canção para apresentação dos títulos e dos temas musicais do filme “Juan Soldado”. No ano seguinte fez uma viagem para Nova York, para dirigir musicalmente a peça “Mexicana”, versão da Revista de teatro “*Upa y Apa*”. Nesta viagem, conheceu grandes nomes do jazz, como *Art Tatum*, *Gene Grupa*, *Billy May*, *Teddy Wilson* e *Cal Tjader*. Em 1939 compõe a canção “*Mia*” para “*Mujeres y Toros*”. Essa canção considerada de estilo *campirano*, representa uma nova vertente da música popular mexicana deste período advinda dos ambientes rurais. Carlos Monsiváis, escritor, ensaísta e jornalista declara que este estilo ao ser um monólogo, discute inicialmente com o *mariachi*, em formas de melodias festivas que impulsionam um estado emotivo de ânimo (CHÁVEZ, 2011, p.1).

De 1939 a 1944 Armengol escreveu algumas canções e também musicalizou filmes, sendo participante da Época de Ouro do cinema mexicano (PLIEGO, 2002, p. 25).

Com a letra de Fernando Soto, Mario compôs a parte musical de “Por que Llorar”, em 1939. No ano seguinte escreveu “Estoy tan enamorado”, com parte da letra escrita pelo compositor, locutor e publicitário José Antonio Zorrilla Muñiz. Em parceria com o cantor Fernando Fernandez, Armengol musicalizou “*Con una Mirada*” (1943), “*Soñare*” (1945) e “*Amada mía*” nesse mesmo período.

Em 1942, musicalizou todo o filme “*El Ángel Negro*” menos a peça “*Für Elise*” de Ludwig Van Beethoven. Nessa mesma época Armengol conheceu Manuel M. Ponce e lhe mostrou a composição feita para o filme “*El Baisano Jalil*”, o qual declarou ter um som muito bonito. Em 1943 fez músicas para os filmes “*Resurrección*”, “*Santa*” e “*New York a Huipanguillo*”. E desse ano até 1945, teve sua própria orquestra no cabaré *Sans-Sousí*. Em 1944 musicaliza os filmes “*San Francisco de Asís*” e “*Tuya en cuerpo y alma*”. Passado um ano Mario compõe a canção “*Soñaré Contigo*”, adotada para o filme “*Yo fui Callejera*” em 1951.

No ano de 1946 Armengol trabalhou na casa noturna “*El Patio*”. Também fez aulas de piano por 5 anos com o professor Joaquín Amparán, com o qual estudou Prelúdios e Fugas de Bach, Rapsódias de Johannes Brahms e Sonata em sol menor (Gm) de Schumann. Inspirados por acontecimentos em sua vida

peçoal Mario compõe “*Triste Verdad*”, com letra de Manolo Fábregas, e a canção “*Muchachita*” concludida por Fernando Fernández.

Nesta época, músicos que trabalhavam em casas noturnas não poderiam trabalhar nas rádios e os que trabalhavam nos cinemas não poderiam trabalhar nos teatros. Estas restrições dos sindicatos não se aplicavam a Mario, que segundo Pliego “*tenia el privilegio de poder trabajar al mismo tempo en teatro, cabaret, cine y en las difusoras*” (PLIEGO, 2002, p. 62).

Por volta de 1948, fez vários arranjos para programas da radio XEW, que repercutiram no México e na América do Sul. Além disso, participou de variadas gravações de discos.

Também conheceu o compositor espanhol Rodolfo Halffter. Halffter ensinava composição a Mario, mas aplicando a chamada “indefinição tonal” (BARRIENTOS, 2013). A partir de exercícios de composição e harmonia, Mario compôs os “*Siete ejercicios de Composición y Armonía*”, considerados como as primeiras obras de concerto.

Mario Ruiz Armengol e o poeta e compositor Gabriel Luna de la Fuente, participaram do filme “*Martes Trece*”, com a música “*Novia del mar*”, em 1952. No filme “*Amor que malo eres*”, Armengol participa com a canção “*Adiós amor*” e tocando piano em uma cena. Com Fernando Fernandez, Mario compõe “*Amada Mía*” para o filme “*Estrella sin Luz*”. A sua música “*Muchacita*” então é escolhida para o filme “*Mi canción eres tú*”. Em 1955, no filme “*Del Brazo por la calle*”, utilizou-se a canção “*Que tristeza*” como a principal.

O maestro Armengol a partir de uma relação com Carmén Roselló, harpista da Orquestra de Bellas Artes e da XEW, escreve “*El Prelúdio*” em mi maior(E) para piano e harpa. Roselló ensinou como funcionava a harpa e motivou a compor para este instrumento, o que o levou a escrever 23 peças para harpa, de 1953 a 1979. Mario dedicou as canções “*Silenciosa*” e “*Que tristeza*” a Carmen Roselló.

Mario ganhou reconhecimento internacional. Em 1954 foi chamado de “Mr. Harmony” por Duke Ellington, Billy May e Claire Fischer. Billy May fez arranjos na obra “*La calle de los sueños*” de 1956 e o trompetista Al Hirt, tocava essa canção para abrir seu show.

Chamado por Robert Letner, trabalhou na direção musical de “*My Fair Lady*” no ano de 1959, estreando um ano depois em Monterrey.

Em viagem para a Bahia de Bohn e a Seattle (EUA) em 1964, Mario se inspira nas paisagens e compõe “*Las Frías Montañas*”. Essa peça, através de Halffter foi editada pela *Impresora Mexicana de Música de Compositores*, e foi a sua primeira obra editada.

A vertente musical que se destacou no meio musical do México entre 1950 e 1970 foi o dodecafonismo, ensinado a grande parte dos compositores por Rodolfo Halffter. Apesar dessa tendência de época, Mario seguiu uma linha musical mais tonal como podemos notar pela maior parte de suas composições nessa época.

Durante os anos 1950 [...] Mayito⁶ entrou na música popular, porque ele havia se consagrado principalmente como compositor de canções e de música para cinema. Mas, a partir de 1952, ele começou a escrever algumas obras para concerto para harpa e duas peças para piano : O « Preludio para piano o arpa (1952) » e « quintas (1954) », e também uma obra de música de câmara : « A mis amigos » para violino e piano (1953). Mayito não se interessou mais pela técnica dodecafônica que marcou profundamente a produção de seus contemporâneos, mas ao contrário, ele seguiu um caminho diferente, porque todas as obras que ele compôs neste período são tonais. (BARRIENTOS, tradução nossa, 2013)

No ano de 1970 dirigiu a comédia musical “*Violinista en el Tejado*”. No ano seguinte a comédia musical “*El Hombre de la Mancha*” é apresentada no Teatro Manolo Fábregas, dirigida por Mario Ruiz Armengol e Miguel Guerrero.

Neste tempo Mario retorna para sua esposa, mas logo em seguida ela vem a falecer. E por esse fato Armengol entrou em um estado de depressão, quase o levando a suicidar-se. Durante um mês se internou em um Hospital de Neurologia. Logo depois morou sozinho em Villa Olímpica, durante 5 anos, na qual Pliego afirma ser “una época de gran producción musical” (PLIEGO, 2002).

“*Ternura*” foi a primeira canção que ele escreveu após sair do Hospital, em seguida compôs uma sonata para piano e os “*Estudios*”. Segundo Flora Barrientos:

Para Mayito, o decênio de 1970 foi realmente o debut de sua produção de obras de concerto para piano, porque após a crise existencia provocada pela morte de sua mulher Virginia, ele se distanciou da música popular e

⁶ Barrientos denomina Mario Ruiz Armengol como “Mayito”.

finalmente assumiu a decisão de se dedicar totalmente a música de concerto. (BARRIENTOS, 2013)

Em 1974 foi diretor musical da comédia *“Mame”*. E depois junto com Carmen Roselló voltou para Prados de Churubusco, onde compôs o *“Nocturno a Ponce”*, *“La Romanza Amorosa”* e música para harpa. Em 1978 se casa com Carmen, e em suas viagens compõe algumas das *“Piezas Infantiles”*. Ao se separar, em 1983, Armengol retorna para a Ciudad de México.

Por volta de 1985 foi empregado em um bar chamado *“El Piano Fantasma”*, em Acapulco. No mesmo ano, Mario Ruiz Armengol realiza um recital com Veronica Ituarte e seu grupo de Jazz, o tenor Enrique M. Judith, Silvia e Norma Ruiz Armengol, e na direção da crônica artística o escritor Héctor Madera Ferrón. Também se apresenta no *Festival del Bolero*.

Mario continuava na emissora XEW compondo, dirigindo orquestra e participando dos programas. Nesta rádio ampliou seu repertório, compôs as *“Danzas Cubanas”* entre 1979 e 1991, que conforme Pliego refletiam as vivências de criança, as músicas que seu pai tocava e seu amor por Cuba, uma mescla de sentimentos com o seu estilo pessoal. A primeira parte da música representa a memória de quando seu pai tocava a peça cubana *“La Criolla”* de Jorge Ankermann, para Mario dormir. (PLIEGO, 2002, p. 76)

As 31 *“Piezas Infantiles”* para piano foram editadas em 1986 pela Universidade Veracruzana. Durante os anos de 1988 a 1996, Mario compôs as *“Reflexiones”* com uma forma livre, onde intercala, segundo Pliego, harmonias bitonais e atonais. Por volta de 1990 o Governo do Estado de Veracruz edita as 18 *Danzas Cubanas*. Em 1993 busca novas linguagens musicais, rompendo com a tonalidade e adotando harmonias bitonais e atonais; escreve então, as *“Miniaturas”* e *“Metáforas”*. No Concurso Nacional de Piano realizado em meados de 1994 foram apresentados suas composições.

Mario recebeu um ano depois, algumas homenagens. Ele foi homenageado no museu de Antropologia, se tornou sócio honorário do Sindicato Único de trabalhadores da Música do Distrito Federal, foi constituído o prêmio Mario Ruiz Armengol e homenageado pela música clássica e popular durante dois dias.

No ano seguinte, o sindicato edita algumas canções de Armengol como edição especial, mas ele passa a financiar do seu bolso a edição das outras obras para piano e as canções.

Em 1997 recebeu discos em sua homenagem, também participou da apresentação em Monterrey pelo pianista Alejandro Corona e na Radio Educación pelo compositor e produtor Jesús Elizarrarás. Na televisão em 1999 gravaram e participaram Veronica Ituarte, Mariana Álvarez, Enrique Méndez, o pianista Roberto Pérez e Mario Ruiz Armengol no programa-homenagem. No ano de 2000 recebeu uma homenagem em Jalapa, em um dia dedicado a seu repertório escrito e outro a suas composições de música popular. Também foi apresentado o disco de Alejandro Corona que interpretou as peças do disco de Mariana Álvarez e Mario Ruiz Armengol. Logo, em 2001 foi mais uma vez homenageado, e ao final do programa tocou uma canção que escreveu para si mesmo, chamada “*Que viejo estoy*”.

Em entrevista com Pliego, o pianista Gustavo Rivero Weber declara que a música de Mario mescla jazz, popular e clássico. Já o Maestro Arturo Marquez declara que pode-se ver em Mario o sentido harmônico tradicional, a ciência e a técnica de jazz, como nos “*Estudios para piano*” ou nas “*Danzas Cubanas*”, que possuem recursos de jazz e de harmonia *muy finos*. Em nota de rodapé, ao falarem nessa entrevista de Debussy, Edna escreve que a peça “Danza Cubana nº 16”, “Esencia”, foi dedicada à memória de Claude Debussy.

3.2 SOBRE AS “REFLEXIONES”

Edna S. Pliego declara que as peças dessa serie revelam a busca de Mario por novas formas de expressão, intercalando em sua obra harmonias bitonais e atonais, resultando em variados sons e cores bem combinados. Em entrevista com Pliego, Mario declara que a maior parte de sua música para piano, canções, música bitonal, atonal e obras para violino se deve aos ensinamentos de Halffter.

As reflexiones foram escritas entre 1988 e 1996, período de maior produtividade de Armengol em relação as obras para piano. Segundo Barrientos a serie foi:

“[...] inteiramente publicada pela Compañía Editorial em 1998 e as 12 primeiras peças foram registradas pela discografia de Alejandro Corona. Na realidade, Mayito estimava que esta série seria uma das mais bem

sucedidas, ele dizia “se eu pude escrever uma música bela, podemos encontrá-la dentre as minhas reflexões”. Com efeito, esta série é uma das mais interessantes da sua produção, porque ela revela a maestria como compositor que ele tinha adquirido neste ponto de sua evolução.” (BARRIENTOS, tradução noss, 2013)

Outro ponto relevante segundo Barrientos, é que parte das “*Reflexiones*” (as nº1, nº4, nº8 e nº14) foram escritas com elementos mais tradicionais e clássicos. Além de possuírem forma binária ou ternária, em suas harmonias as dissonâncias extremas são evitadas e as modulações ocorrem entre relativas maiores ou menores ou entre tonalidades homônimas. As “*Reflexiones* nº5” e “nº12” são as que apresentam características mais contrastantes em relação ao conjunto das reflexões mencionadas anteriormente, perdendo o centro tonal, apresentando indefinição tonal com acordes bitonais ou de atonalidade livre, harmonia muito dissonante através de um discurso abstrato.

Barrientos também afirma a existência de uma influência francesa nas peças que pode ser encontrada nos nomes dados as “*Reflexiones*” e também no conteúdo musical; cromatismos enquanto se combina um ritmo binário com ternário criando uma “atmosfera” livre e fluída, vozes dispostas com melodia simples acompanhadas de duas vozes internas, baixo cromático mais a combinação de ritmos binários e ternários, harmonia disposta com a tônica, quarta, quinta, e oitava.

4 “REFLEXIÓN Nº1”

4.1 FUNDAMENTAÇÕES TEÓRICAS

Nossa ferramenta de análise estrutural é baseada no método *Analyzing Classical Form* (Caplin, 1998) mas a utilizamos de maneira flexível por estarmos tratando de um compositor que recebeu influências tanto da música popular mexicana como da música clássica. Caplin “considera que cada parte ou segmento de uma forma musical apresenta uma função formal específica” (Dudeque, 2010)

O tema de organização chamado sentença possui uma função inicial, a qual é a primeira apresentação de um material musical característico, que

segundo Caplin é denominado como “ideia básica”. A repetição dessa ideia pode ocorrer de três formas:

- Exata: repetição sobre o mesmo fundamento harmônico;
- Exposição e Resposta: repetição sobre uma harmonia com função dominante ou dominante e tônica ou ainda, na subdominante;
- Sequencial: repetição com transposição melódica e harmônica em igual nível;

A ideia básica mais a sua repetição constitui o que é chamado de “apresentação”.

A sentença também possui uma “continuação”. Essa se divide em duas funções; função de continuação e função de cadência. As características da função de continuação apresentam fragmentação da ideia básica, aceleração do ritmo harmônico e aumento da atividade rítmica. Na função de cadência encontramos um esgotamento das características do motivo do tema, fórmulas de cadências, material melódico convencional e cadências finais; semi-cadência que finaliza na dominante (V), cadência autêntica perfeita e imperfeita que finalizam na tônica (I).

Em Caplin encontramos também os desvios fraseológicos, que alteram as estruturas das funções. Esses desvios podem ser de:

- Extensão: um material é adicionado aumentando a duração da função;
- Expansão: são aumentados ou inchados os membros da função;
- Compressão: os membros da função são diminuídos
- Interpolação: novo material adicionado separando duas funções;

Outra ferramenta para a análise são as indicações de dinâmicas e nuances na partitura sugeridas pelo próprio compositor. Essas indicações são *piano*, *mezzo forte*, *meno forte*, *forte*, *fortíssimo majestoso*, *piano dolce* e *pianíssimo*. Também encontramos *rallentandos*, *a tempo*, *diminuendo*, *crescendo*, *fermatas*, ligaduras, notas de passagem, cromatismos e *pedal*.

Estes recursos escritos na partitura permitem reapresentação da intenção do compositor sobre a peça. Além disso, também podem ser interpretados de formas diferentes pelo músico, como por exemplo o *rallentando*; esta indicação

permite que o intérprete escolha a duração da mesma, podendo ser expressado de forma única por cada músico.

A partir da análise destas características e da análise harmônica também é possível identificar os gêneros e influências musicas sobre as composições.

4.2 ANÁLISE

A primeira vista, em um olhar geral, a estrutura da peça não possui um forma precisa, então sugerimos a forma ABA¹. Em um primeiro momento analisaremos a primeira parte da seção A, que representa neste caso os 8 primeiros compassos. Tendo em vista a armadura de clave, a peça está na tonalidade de Dó maior.

Nos dois primeiros compassos encontramos a voz do baixo formada por notas mais longas; as notas fundamentais da base harmônica. A voz tenor realiza movimentos cromáticos ascendentes e descendentes. Segundo Guilherme F. F. Bragança:

“a mudança de frequência, que é a sensação propriamente sonora de um intervalo musical, nos induz a sensações cinéticas que tendem a ser de amplitude no caso de mudanças intervalares maiores, ou de proximidade, no caso de intervalos cromáticos. Essa sinestesia (transposição da sensação sonora para a cinética) pode gerar, já numa associação de segundo nível [...], o caráter de algo contido ou doloroso. O termo cromatismo indica ainda sinestesia entre o sonoro e o visual, de um som que tomou outra coloração.” (BRAGANÇA, 2008)

Levantamos a hipótese de que as passagens cromáticas produzem a chamada sinestesia, encaminhando ao ouvinte sensações, criando imagens relacionadas ao que se ouve, imagens sonoras. Junto ao cromatismo, a dinâmica do crescendo, do diminuendo e dos ralentando e a dissonância da sétima no acorde de Fá, proporcionam um caráter musical e sensações ao ouvinte de tensão e relaxamento, de um caráter, como citado acima, contido, que de maneira geral, caracteriza a sonoridade da peça.

Ritmicamente, a voz superior se assemelha a voz do tenor mas se diferencia por suas movimentações, intervalos e suas terminações com notas mais longas. O motivo rítmico do compasso 1 é repetido no compasso 2 e, através do próprio material rítmico, melódico e harmônico, sua posição na frase e a duração da

ideia, podemos concluir que este material é o que Caplin chama de “ideia básica” e “repetição da ideia básica”. Apesar da indicação da dinâmica piano sobre estes compassos, a interpretação da ideia básica que inicia a peça deve ser precisa e clara, expressando com segurança o caráter de tensão e relaxamento. A repetição da ideia básica ocorre sobre outra base harmônica, no entanto, sendo o início da *reflexión* sugerimos que esta se assemelhe a frase inicial, reforçando este início.

Em relação a sua dinâmica, essa ideia possui um caráter que nos remete a indicação *lento rubato*, pois além do crescendo e decrescendo em um curto espaço de tempo temos ainda o *rallentando* sugerido entre o terceiro e quarto tempo. Há inúmeras maneiras de interpretar este *rallentando*. Optamos por realizar o *rallentando* com o intuito de destacar a última nota do compasso, um *rallentando* a serviço da sonoridade da harmonia proposta. É importante destacar que este *rallentando* sobre uma figura melódica irá se repetir nos compassos 2, 6, 7, 8, 9, 10, 20, 22 e 33.

Numa visão vertical da harmonia, percebemos que os acordes são afirmados nos tempos 1 e 3 de cada compasso. Percebemos também que há uma ligação de um compasso a outro através de cromatismos descendentes, no último tempo dos compassos 1 e 3. Do compasso 2 ao 3, a voz do tenor descende em cromatismo chegando a voz do baixo. O compasso 3 altera sua dinâmica para *mezzo forte*. É a partir desse compasso que reconhecemos o que Caplin chama de continuação.

Essa continuação, que tem como característica a mudança rítmica, é apresentada no compasso 3 e repetida no compasso 4. A melodia é acompanhada pelo cromatismo descendente da voz contralto, porém podemos notar algumas mudanças ocorrendo na base desses compassos. No compasso 3, a voz do baixo mantém o mesmo ritmo dos compassos 1 e 2, mas não é repetido no compasso 4, como ocorre nos compassos iniciais; um processo de mudança gradativa. Sugerimos que essas mudanças sejam interpretadas com clareza, se diferenciando do início da peça. A dinâmica *mezzo forte* é um dos suportes para o que estamos propondo como interpretação; no qual as frases dos compassos 3 e 4 podem ser apresentadas com um aumento na intensidade do som. Além disso, a sonoridade, com o aumento rítmico e os movimentos contrários também podem remeter a este crescimento de intensidade.

Harmonicamente temos um acorde seguido de uma Dominante (x – V) no compasso 3; no 4º o mesmo acontece, porém, agora temos o padrão ii – V. Essa harmonia padrão é muito usual na prática da música popular.

Fig. 1 – Quatro primeiros compassos da Reflexion nº1.

Os quatro compassos seguintes (compassos 5 a 8) indicam um movimento de cadência. O compasso 5 é formado por Dominantes secundárias (V) e nele podemos encontrar fragmentos que remetem à ideia básica do início da peça, reforçando os motivos melódicos que já foram apresentados.

A sequência de dominantes em movimento descendente, promove uma intenção contrária à sugestão da dinâmica do *mezzo forte*, propondo ao intérprete um diminuendo neste trecho. Podemos até sugerir que a sensação do diminuendo se inicia a partir do compasso 3, principalmente se nos atermos à linha do baixo. Esta compreensão sobre este trecho mencionado acaba por ressaltar as indicações da partitura no compasso 6; os sinais de crescendo e diminuendo e o *rallentando* característico que aparecem diversas vezes durante a peça.

Ao final do 6º compasso, a dinâmica indica diminuendo e ralentando, recurso que o intérprete poderá utilizar como ferramenta de preparo para o que virá a seguir. Nos compassos 7 e 8, há uma aumento da atividade rítmica no baixo, crescimento da dinâmica, em movimentação ascendente que termina em Fá diminuto (Fº), com função Dominante (V), uma sonoridade que remete ao jazz.

Embora o 6º compasso tenha sido finalizado com o diminuendo, as notas rápidas em movimentos ascendentes no compasso 7 causam a sensação ao intérprete que a dinâmica deve aumentar. No entanto, pensamos que esse é justamente o momento de fazer o oposto; enquanto o movimento é rápido e ascendente, é necessário manter a intensidade resultante do diminuendo do 6º

compasso para dar destaque ao pedal de Lá bemol (Ab) até o final da cadência. O 8º compasso possui um crescendo de dinâmica indicando o término da cadência no acorde supracitado Fá diminuto (F°).

A função de cadência pode apresentar um esgotamento das características do tema, como acontece nos compassos 5, 6, 7 e 8. A partir da harmonia destes compassos e entendendo este esgotamento, podemos notar que a estrutura do compasso 5 pode ser um desvio fraseológico de compressão⁷, pois os compassos seguintes mantêm a harmonia de Lá bemol com sétima maior (Ab7M) desde o compasso 6 até o terceiro tempo do compasso 8. Alguns materiais extras estão adicionados durante estes compassos, como a escala cromática no compasso 7, que podemos compreender como um material de improvisação, aumentando a duração da função, denominado extensão.

The image shows a musical score for measures 5, 6, 7, and 8. The piano part is written in 4/4 time and includes a chromatic scale in measure 7. The vocal part has a melodic line with a fermata in measure 8. The chords are labeled below the piano part: C7M#5 (I), B7 (V/iii), Bb7M#5 (bvii), A (V/ii), Ab7M (bVI), Ab (bVI), Ab7M (bVI), Ab7M(#5) (bVI), and F° (V). The tempo markings 'a tpo.' and 'rall.' are present above the vocal part.

Figura 2. Compassos 5,6,7 e 8 (continuação com movimento cadencial)

Após a fermata do compasso 8, a peça reapresentará o tema principal dos compassos 1 e 2, que pode sugerir uma estrutura organizacional de período⁸. Se mantida uma tensão crescente provenientes dos compassos anteriores e assegurado pela fermata, a interpretação do retorno da ideia básica no compasso 9 poderá ser igual ou ainda sugerimos que as dinâmicas sejam mais contrastantes. A fermata é usada novamente no compasso 12, diminuindo a duração da continuação e funcionando como uma interrupção. Esse recurso composicional traz ao intérprete a possibilidade de explorar este caráter de suspense, que pode ser

⁷ designado por Caplin como a redução do tamanho dos membros constituintes de uma função formal.

⁸ Conforme Caplin esta estrutura é formada por antecedente (ideia básica + ideia contrastante) e consequente (retorno da ideia básica + ideia contrastante).

realizado através de um decrescendo (que não está indicado na partitura) da própria fermata e da escolha de tempo da última⁹.

“as significações musicais imanentes à matéria musical nascem da confirmação, da consolidação ou da decepção das expectativas do ouvinte” (NATTIEZ, 2004b, p.8).

Ainda sobre a continuação nos compassos 11 e 12, podemos notar algumas alterações em relação a continuação anterior. Primeiramente observamos a direção das figuras melódicas, que realizam movimento descendente; a voz do baixo não acompanha a atividade rítmica das outras vozes com uma nota sustentada e , no compasso 12 a voz contralto realiza movimento contrário às vozes superiores. A dinâmica permanece mezzo forte e a seção é interrompida com o acorde de sol dominante (G7) preparando a entrada em dó menor (Cm) no compasso seguinte. Por ter uma curta duração optamos por não realizar decrescendo na dinâmica ou *rallentando*, utilizando a fermata para atenuar o retorno ao tema em piano.

Figura 3. Compassos 9 ao 12

Dos compassos 13 ao 16 a estrutura anterior irá se repetir, inclusive com a indicação *simile* da partitura, a harmonia segue em Cm. Nestes compassos a ideia básica surge com variação melódica; a frase cromática apresentada nas i.b. anteriores na voz tenor aparecem divididas agora nessa entre essa e a voz baixo. Uma outra variação também ocorre no compasso 14; dessa vez a frase cromática está disposta totalmente na voz do baixo. Essa passagem se torna de difícil

⁹ as significações musicais imanentes à matéria musical nascem da confirmação, da consolidação ou da decepção das expectativas do ouvinte.

execução para o intérprete, pois o encaminhamento das vozes varia em um curto espaço de tempo.

Os compassos 15 e 16, apresentam a continuação variada melodicamente porém com o mesmo movimento rítmico descendente. No entanto, o que gostaríamos de destacar, é o padrão utilizado no compasso 15. A estrutura de *voicings* comum ao universo jazzístico aparece na forma 1-7/11-9, ou seja, os acordes sejam eles maiores ou menores são “coloridos” por estas extensões. Temos assim acordes sem a terça com a sonoridade da quarta suspensa, da décima primeira aumentada (modo lídio), nona e décima terceira. De certa forma essa sonoridade contrasta com o que vinha acontecendo anteriormente em relação a condução das vozes. Assim, nesse trecho é aconselhável que o intérprete priorize a sonoridade destes acordes através de um correto uso do pedal, de uma constância rítmica. Em relação a dinâmica optamos por manter o *mezzo forte* e respeitar o decrescendo no final do compasso 16.

A continuação finaliza em Sol sustenido diminuto (G#º), um diminuto com função de Dominante, ou seja, terminando o que chamamos de seção A com uma semi-cadência¹⁰ junto a uma fermata e um diminuendo, preparando os compassos seguintes.

Figura 4. Compassos 13, 14, 15 (estrutura dos voicings: 1-7/11-9) e 16.

A partir do compasso 17 temos o que sugerimos chamar de seção B. Nos compassos 17 e 18, o motivo melódico apresentado é uma espécie de variação rítmica da ideia básica original, reaparecendo com uma estrutura rítmica inversa. Nele há um caminho sobre os acordes do campo harmônico de Sol Maior (G), com funções de subdominantes e dominante, resolvendo no quarto tempo do

¹⁰ Semi cadência – é um tipo de cadência encontrada no término de uma parte ou de uma música com uma harmonia com função de dominante (x – V).

compasso 18 em Dó Maior (C). O conhecer das variações de ritmo e campo harmônico são ideais para a interpretação, pois nos levam a saber um pouco mais das características do compositor.

A partir desta seção teremos um notável aumento no preenchimento harmônico dos acordes, de forma a destacar a melodia através de blocos de acordes. Desta forma, o intérprete precisa se atentar ainda mais à construção destes acordes reconhecendo sua harmonia, pois deve compreender que é através desta que se conjura uma nova proposta textural que seguirá até o fim da peça.

Momento em que se é necessária a atenção do intérprete ao uso do pedal, ao destaque da voz soprano e as ligaduras que acontecem entre mesmas notas; buscando uma sonoridade clara, limpa e preenchida. Conforme a indicação na partitura, a dinâmica indicada para a execução desta ideia deve ser *mezzo forte* e a tempo.

The image shows a musical score for measures 17 and 18. The top staff is labeled 'A tpo.' and 'i.b.'. The bottom staff has a series of chords written below it: G6(11), G9(11), Am7, Am#6, Bm7, Bm6(11), Em7, Em#11, Am7, Am#11, D7, G7M, G6, C7M, C6. Below these chords are Roman numerals: V, ii/V, iii/V, vi/V, ii/V, V/V, V, I. The dynamics 'mf' and 'f' are indicated. The tempo 'a tempo' is also indicated.

Figura 5. Compassos 17 e 18.

A partir do compasso 19 até o 22, temos a continuação da ideia básica da seção B modulada para a tonalidade de Mi Maior (E).

Se compreendemos os compassos 19 e 20 como uma mesma unidade sonora, a indicação da expressão na partitura (*poco meno e rallentando*) pode ser tomada como coerente, uma vez que o intérprete, na modulação entre 18 e 19 não irá modificar a dinâmica ou o andamento em relação ao que vinha antes, justamente para destacar os elementos constantes no compasso 20. Compasso 20

torna-se então uma espécie de “reforço” para a ideia proposta no compasso 19, que agora é adornada com as notas de passagem presentes na voz contralto e tenor, o preenchimento harmônico. Os intervalos dissonantes de segundas maiores e menores, os cromatismos, os movimentos ascendentes e as notas de passagem rápidas, trazem consigo um acúmulo de tensão, o que pode ser explorado pelo intérprete ao seguir as instruções das dinâmicas, *Poco meno* e o *rallentando*, até chegar ao *Forte* do compasso 21.

continuação

19

poco meno

rall.

19

B6(9 11) B(#5 b9) B7(9 11) B4(7 9) B6(9 11) Bb6 (9 11) A6 A9(13)

V IV

Figura 6. Compassos 19 e 20

Compasso 21 e 22 permanecem na tonalidade de Mi Maior e representam o primeiro ápice da peça. O primeiro ponto a se notar é a construção dos acordes na mão direita que se mostram pela primeira vez formados por 4 notas. O segundo ponto é o notável movimento contrário entre as mãos, reforçando a dramaticidade do caminho harmônico sinuoso, especialmente no compasso 21. Novamente compreendendo compassos 21 e 22 como outra unidade sonora, o contraste de dinâmica entre eles também deve ser levado em conta através das indicações *meno Forte* e *poco rallentando*.

A soma da formação dos acordes e de suas dinâmicas tornam-se opções de interpretação para o instrumentista, podendo trazer uma tensão ou dramaticidade, contrastando o *Forte* nas harmonias e entre suas dinâmicas ou criando um caminho que leva do *Forte* ao *menoForte* ao *poco rall*.

cadência

f

meno f

poco rall.

G#m6 G#7(b9) G#6(11) G#7(9) A#m(b5) B B#(#5 6) G#(b9 13)

G#m13 G#7(b9) G#6(11 13) G#m11(13) F#m7 B7(9 11) B7

iii ii V7

Figura 7. Compassos 21 e 22

Os compassos 23 e 24 representam a ideia básica dos compassos 17 e 18. Podemos notar algumas notas sendo acrescentadas às harmonias. No compasso 23 observamos um preenchimento da voz contralto através das notas ré no primeiro acorde (C/G) e si no segundo (Am), ambas extensões dos acordes (nona). As harmonias estão interligadas por notas de passagem que mantêm movimento rítmico melódico constante. No quarto tempo do compasso 24, a voz do tenor prepara a harmonia do compasso seguinte através da transformação do acorde de dó em dominante que se torna um subV do acorde seguinte (B/F#) ocorre uma variação na voz do tenor e a nota do compasso seguinte desta voz é antecipada.

i.b.

a tpo.

mf

G6(11) Am7 Am6 Bm7 Bm6(11) Em7 Em6 Am7 Am6 D7 G7M G6 C7M C7

V ii/V iii/V vi/V ii/V V/V V I

Figura 8. Compassos 23 e 24

No compasso 25, temos uma sequência de acordes dentro da tonalidade de si maior (B). As mãos realizam movimentos contrários e rápidos; na mão direita encontramos as harmonias em tríades, e na mão esquerda arpejos descendentes. No compasso 26 a ideia figurativa permanece, agora na tonalidade de ré maior (D). Estes dois compassos resultam uma unidade sonora que promove tensão de forma crescente, gerando expectativa ao ouvinte.

Nesses compassos o intérprete deve se atentar aos contrastes da dinâmica que acontecem novamente em um curto espaço de tempo; o piano súbito no início do compasso 25 e o crescendo junto a um *rallentando* no final. O *rallentando* mencionado se torna uma ferramenta útil na facilitação da execução da mudança da região sonora da oitava acima.

Continuação cadencial

25

25

p

cresc.

rall.

B/F# I 4 3 C#m/F# ii 6 5 D#m/F# iii 6 5 E9 IV D/A I 4 3 Em/A ii 6 5 F#m/A iii 6 5 Gm/F# bII/iii

Figura 9. Compassos 25 e 26

A seção seguinte que compreendem os compassos 27 até 30 apresentam um início da Coda. Harmonicamente, essa seção foi construída sobre a tonalidade de re maior (D) e sua relativa menor si menor (Bm). Na mão direita vamos encontrar acordes formado por quatro e cinco notas. A mão esquerda realiza uma figuração melódica que se repete. É importante atentarmos para o padrão de formação destes acordes muito comuns no universo *jazzístico*: i – v ou i – vii como

base dos acordes e os acordes com *voicings* partindo de terças com sétimas¹¹ no preenchimento harmônico.

A dinâmica indicada no início do compasso 27 é o *fortíssimo* majestoso. Neste lugar temos o segundo ápice da peça. O pedal é uma base importante nesses compassos. Seu uso se dará por colcheias, obtendo assim, harmonias claras e com sonoridade brilhante. O pedal também servirá como um suporte para alcançar a dinâmica *fortíssimo maestoso* e para a realização do *rallentando molto* no final do compasso 28.

The image displays a musical score for two measures, 27 and 28. Measure 27 is marked with a blue line above it and contains the instruction "i.b." and "ff maestoso". It shows two staves with chords and their Roman numeral equivalents: F#m7 (iii), Bm7 (vi), Em (ii), and A (V). Measure 28 is marked with "rall. molto" and shows two staves with chords and their Roman numeral equivalents: D7M (I), G7 (IV), C#ø (vii), and F#.

Figura 10. Compassos 27 e 28.

No compasso 29 ocorre uma mudança na dinâmica; em *piano dolce*. As figuras da mão esquerda aparecem menos preenchidas. Essa seção é repetida e segue até a casa 2 no compasso 31, no qual observamos uma tonicização para a tonalidade de dó maior levando ao final da peça. O acorde de fá maior presente no último tempo do compasso 31 resolve no acorde de mi menor quebrando a expectativa harmônica do ouvinte.

¹¹ Three or four note rootless voicings (DGreg)

Continuação

p dolce

rall.

Cadência Final

pp

G IV C#m(b5) vii F#m iii Bm7 vi Em ii D7M I G7M IV F IV C7 V/IV F7M IV

Figura 11. Compassos 29, 30 e 31

Por fim, nos compassos 32 a 34, temos a repetição da ideia básica do início da peça entretanto, o intérprete deve dar uma nova interpretação a esta; para isso deve respeitar a dinâmica proposta de modo a ressaltar a sonoridade do tipo de harmonização realizado sobre a melodia, que aparece dobrada em oitavas. No último compasso, Armengol explora a extensão do piano finalizando a peça com dois acordes separados por uma distância de uma oitava. O primeiro acorde é uma inversão de dó maior com a quinta no baixo; sem dobramento na fundamental. O acorde final possui dobramento da fundamental oitavado na mão esquerda e a mesma inversão da tríade na mão direita, consideramos esta cadência final imperfeita; na qual a nota da voz soprano não representa a nota fundamental da harmonia.

Continuação

p

rall.

Cadência Final

pp

Em iii F7M IV Em iii Dm ii C/G I 6/4 C I

Figura 12. Compassos 32, 33 e 34

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É notório constantes mudanças tonais feitas por Mario durante a peça. A seção A inicia em mi menor (Em), a mediante da tonalidade. A partir do compasso 13 ocorre uma mudança para a homônima menor da tonalidade, dó menor (Cm). No início da seção B (compasso 17), temos um retorno breve a tonalidade de dó maior (C). A partir do compasso 19 há uma modulação para a tonalidade de mi maior (E) mas retorna para dó maior (C) nos compassos 23 e 24. Nos seguintes compassos, 25 e 26, teremos acordes baseados na tonalidade de si maior (B) e logo depois em ré maior (D), o qual será mantido até o compasso 30. A tonalidade retorna a dó maior (C) a partir do compasso 31. Flora Barrientos declara que “as modulações se fazem entre as relativas maiores ou menores da tonalidade ou ainda entre tonalidade homônimas” e esta característica é encontrada também nas reflexiones nº4, nº8 e nº14.

Na seção A notamos a apresentação de um ideia musical nos compassos 1 e 2; nos compassos 9 e 10 temos a sua repetição exata, e nos compassos 13 e 14 este motivo é transposto para a tonalidade da homônima menor, dó menor (Cm). Na seção B encontramos fragmentos rítmicos dessa ideia contidos nos compassos 17, 18, 23 e 24. Ao final, o mesmo motivo do compasso 1 e 2 é reapresentado com variação nos compassos 32 e 33.

Apesar das repetições e do reaparecimento dos fragmentos iniciais durante a peça, notamos que mudanças melódicas e rítmicas ocorrem a cada dois compassos.

Outro elemento presente na *Reflexión nº1*, é o cromatismo. Nos compassos 1 e 2 o cromatismo movimenta a voz tenor. Do terceiro ao sexto compasso, o cromatismo é descendente em semínimas e conectam uma sequência de acordes, enfraquecendo o sentimento tonal até chegar ao compasso 6. O mesmo ocorre nos compassos 11 e 12, com o cromatismo descendente conectando acordes e a indicação *a tempo*, estes geram uma sequência um pouco mais rápida e sem um centro tonal.

Já no compasso 7, onde temos uma harmonia estática em lá bemol (Ab), encontramos um cromatismo ascendente em uma sequência rítmica mais

rápida. Neste caso o cromatismo é usado como uma ferramenta de improvisação; algo que não segue um padrão e que não é esperado. Outros pequenos fragmentos de improvisação e cromatismos, também podem ser encontrados no compasso 20.

A progressão harmônica ii-V está presente nos compassos 3, 4, 18, 22, 24 e 27. Além deste padrão que é comum na música popular, encontramos aberturas de acordes com dissonâncias de sétima, nona, décima primeira e décima terceira nos compassos 15 e 16, e que são comuns no jazz. Nos compassos 27, 28, 29 e 30 também nos deparamos com *voicings* de acordes habituais a este estilo.

Os recursos de expressão associados às indicações de *rallentando* fornecem ao intérprete uma certa “liberdade” na execução dos trechos. Essas indicações, *rallentando* e a tempo, são encontradas várias vezes em toda peça. E não trazem só movimento a peça, mas permitem que o intérprete tenha certa autonomia na apresentação de sua interpretação. Também outras indicações aparecem de forma relevante na peça, como as dinâmicas de *crescendo*, *diminuendo*, *piano*, *mezzo forte*, *forte*, *menoforte*, *fortíssimo majestoso*, *piano dolce* e *pianíssimo*. Todos estes elementos descritos na partitura são essenciais para a interpretação correta da intenção do compositor sobre a obra.

O pedal é uma das ferramentas mais importantes para a interpretação da peça. Com o constante movimento das vozes no cromatismo é necessário que o pedal esteja sempre em movimento rítmico em semínimas ou até em colcheias. Seu uso também é uma base para a expressão das dinâmicas, que facilita a realização das mesmas e enriquece a peça.

Os recursos das funcionalidades harmônicas, as constantes mudanças de dinâmicas e de expressão estabelecidas pelo compositor, mantêm de certa forma o espectador sempre atento e curioso ao que virá. As relações estruturais condicionam um desejo de tensão do compositor.

“o desejo de um “tensionamento” ou de uma “espacialização (remissões extrínsecas) condicionam a escolha das relações formais entre estruturas musicais (imanência – “sentido musical”).” (Bragança, 2008, p. 26)

Mario trouxe pelo nome desse conjunto de peças, “Reflexiones”, o que é habitual ao ser humano, o refletir sobre vários fatores da vida. E esta é uma característica da música impressionista. Segundo Marcio Pizzi Oliveira, mestre em música e educação, a música impressionista “remete impressões ou sensações da

realidade. Descreve movimentos e mudanças não necessariamente sonoros, como mudanças de luz e as ondas do mar.”(Oliveira, 2016, p. 23)

Musicalmente podemos encontrar características impressionistas nessa peça de Mario, como as dissonâncias, poli harmonia, a priorização do fraseado, articulações e dinâmicas inconstantes e contrastantes, e também o uso do pedal para se obter um timbre diferenciado através das ressonâncias.

No contexto histórico musical da vida de Mário, as canções, melodias e letras estiveram presentes em boa parte de sua vida. Ao pensar nisso, uma canção está provida sempre de um acompanhamento e uma voz principal, característica que parece estar presente na ideia geral desta peça; principalmente através da voz principal, a voz soprano que possui um fraseado bem movimentado e diferenciado pela altura dos intervalos, a voz soprano. Medindo a força aplicada nos dedos de forma minuciosa e com atenção ao resultado sonoro permite então que se trabalhe o destaque dessa voz.

Através de uma obra escrita de maneira formal, Armengol traduz com elementos e estruturas supracitados, características da música popular. Rompendo assim, o que a pianista e doutora Flora Barrientos em *Les œuvres pour piano de Mario Ruiz Armengol* (2013) chama de “antagonismo” entre a música popular e a música acadêmica. Conceitos estabelecidos durante o século XX, por grande parte musicólogos como Yolanda Moreno Rivas, que em seu livro *Historia de la musica popular mexicana*, situa Armengol “dentro do contexto popular sem jamais mencionar a existência de sua produção de obras de concerto”(Traduzido de Barrientos, 2013) ¹².

¹² Comentário de Flora Barrientos, traduzido da tese *Les œuvres pour piano de Mario Ruiz Armengol* 2013. Sobre a citação: MORENO RIVAS, *Historia, op. cit.*, p. 181.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRIENTOS, Flora. **Les oeuvres pour piano de Mario Ruiz Armengol (1914-2002)**. Tese de Doutorado. Universidade Paris-Sorbonne. Musique et Musicologia. 2013

BERRUETA, Jorge Tinajero. **“Misiones Culturales Mexicanas, 70 años de Historia”** En: Revista interamericana de Educación de Adultos. Vol.1, No.2. CREFAL-OEA-CEDEFT, 1993.

CAPLIN, William. **Classical form: a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven**. New York: Oxford University Press, 1998.

CASILLAS, Ilihutsy Monroy. **Recibimiento social y opiniones políticas sobre El Jazz**. México, 1920-1935. Ciudad de México, 2013.

CHÁVEZ, Humberto Domínguez. **La música popular de 1940 a 1970**. Mayo de 2011.

DANAE'S, Ilse. **Llegada del Cine Mudo a México. Las Primeras Películas Sonoras**. Disponível em: < <https://ilsedanae.wordpress.com/2011/04/24/llegada-del-cine-mudo-a-mexico-las-primeras-peliculas-sonoras/>>. Acesso em 21 de julho de 2016.

MONSIVÁIS, Carlos. **“Yo soy un humilde cancionero.”** Tello Aurelio, La música en México. FCE/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Pp. 180-252, 2010.

PINEDA, Jose Carlos. **Cine y su historia**. Disponível em: < <http://html.rincondelvago.com/cine-y-su-historia.html>>. Acesso em 21 de julho de 2016.

PLIEGO, Edna Santamaría. **El Maestro Mario Ruiz Armengol, el Hombre, la Música y el Piano**. México D. F., 2002.

RUBENSTEIN'S, Anne. **"The War on 'Las Pelonas'.** London, 2006.

SANCHÍS, Juan Cervera. **Las carpas y los carperos**. Disponível em: < <http://www.lavozdelnorte.com.mx/semanario/2010/11/28/las-carpas-y-los-carperos/>>. Acesso em 20 de julho de 2016.

SANTOS, Oliver Pellet. **O Estilo De Improvisação De Hélio Delmiro Na Música Brasileira**. Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba-PR, 2008.

TORRE, Yolanda de la. **"Género, poder y política en el México Revolucionario": una historia de conquistas femininas**. Disponível em: < <http://www.cimacnoticias.com.mx/node/50148>>. Acesso em 11 de julho de 2016.

ANEXOS

ANEXO A – PARTITURA “REFLEXIÓN Nº1”

REFLEXIONES No. 1

para piano

MARIO RUIZ ARMENGOL

lento rubato

rall.

p

a tpo.

rall.

mf

A tpo.

rall.

a tpo.

rall.

A tpo.

rall.

p

(2)

(reflexiones No. 1)

A tpo.

a tpo. rall. *mf*

10

13 simile

13

16 A tpo. *mf*

16

The musical score is written for a single melodic instrument, likely a trumpet, as indicated by the 'A tpo.' (Alto trumpet) marking. It is in 2/4 time and consists of three systems of staves. The first system (measures 10-12) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 13-15) continues the melodic and rhythmic patterns. The third system (measures 16-18) concludes the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'rall.'.

(3)

(reflexiones No. 1)

19 *poco meno* *rall.* *f*

22 *meno f* *poco rall.* *mf* *a tpo.*

25 *rall.* *ff maestoso* 8va

(4)

(reflexiones No. 1)

I

28

rall. molto *p dolce*

rall.

8va

II

31

II

31

tpo. I

p

rall.

34

34

pp

8va

ANEXO B – DIAGRAMA FORMAL

SEÇÃO A								
Apresentação (2)	Continuação (6)		Apresentação (2)	Continuação (2)		Apresentação (2)	Continuação (2)	
<u>l.b.</u> + <u>l.b.</u>	CONTINUAÇÃO	CADÊNCIA	<u>l.b.</u> + <u>l.b.</u>	CONTINUAÇÃO	CADÊNCIA	<u>l.b.</u> + <u>l.b.</u>	CONTINUAÇÃO	CADÊNCIA
<u>III</u> (Em)	<u>III</u> V	V <u>bVI</u> V	<u>III</u> (Em)	<u>III</u>	VI V	I (Cm)	IV/V V	V
	MUDANÇA RÍTMICA: AUMENTO E ACELERAÇÃO	DESVIO FRASEOLÓGICO DE COMPRESSÃO E EXTENSÃO; CADÊNCIA FINAL: SEMI-CADÊNCIA	REPETIÇÃO DA IDEIA BÁSICA INICIAL		CADÊNCIA FINAL: SEMI-CADÊNCIA	VARIÇÃO MELÓDICA DA IDEIA BÁSICA	MOVIMENTO RÍTMICO DESCENDENTE	CADÊNCIA FINAL: SEMI-CADÊNCIA
SEÇÃO B								
Apresentação (2)	Continuação (4)			Apresentação (2)	Continuação (2)			
<u>l.b.</u> + <u>l.b.</u>	CONTINUAÇÃO		CADÊNCIA	<u>l.b.</u> + <u>l.b.</u>	CONTINUAÇÃO CADENCIAL			
I(G) IV	V(B) IV		<u>III</u> <u>II</u> V	I(G) IV <u>SubV</u>	I(B) IV I(D) <u>bII/III</u>			
VARIÇÃO RÍTMICA: ESTRUTURA INVERSA;	MUDANÇA RÍTMICA: AUMENTO E ACELERAÇÃO; MUDANÇA DE TONALIDADE;		1º ÁPICE DA PEÇA; AUMENTO DE NOTAS NOS ACORES; CADÊNCIA FINAL: SEMI-CADÊNCIA	PREENCHIMENTO DE NOTAS; MOVIMENTO RÍTMICO MELODICO CONSTANTE;	MOVIMENTOS CONTRÁRIOS E RÁPIDOS; TENSÃO CRESCENTE;			

SEÇÃO A'				
Apresentação (2)	Continuação (4)	Apresentação (2)	Continuação (2)	
<i>l.b.</i> + <i>l.b.</i>	CONTINUAÇÃO	<i>l.b.</i> + <i>l.b.</i>	CONTINUAÇÃO	CADÊNCIA
<i>iii</i> (<i>E#m</i>) <i>vi</i> <i>ii</i> <i>V</i> <i>I</i> (<i>D</i>) <i>IV</i> <i>vii</i> <i>iii</i>	<i>IV</i> <i>iii</i> <i>ii</i> <i>I</i> <i>IV</i>	<i>iii</i> (<i>E#m</i>) <i>vi</i> <i>ii</i> <i>V</i> <i>I</i> (<i>D</i>) <i>IV</i> <i>vii</i> <i>iii</i>	<i>IV</i> <i>iii</i> <i>ii</i> <i>I</i> <i>V</i> / <i>I</i> (<i>C</i>)	<i>IV</i> <i>V</i> / <i>IV</i> <i>iii</i> <i>IV</i> <i>iii</i> <i>ii</i> <i>16</i> <i>4</i> <i>I</i>
2º ÁPICE DA PEÇA: PREENCHIMENTO HARMÔNICO PARATINDO DE 3ª COM 7ª;	DIMINUIÇÃO DO PREENCHIMENTO HARMÔNICO; DECAIMENTO DA DINÂMICA PARA PIANO DOCE;	REPETIÇÃO DA IDEIA BÁSICA DESTA SEÇÃO	REPETIÇÃO DA CONTINUAÇÃO; TONICIZAÇÃO PARA DÓ MAIOR (C); DECAIMENTO DA DINÂMICA PARA PIANO DOCE;	RETORNO A IDEIA BÁSICA ORIGINAL; MELODIA EM OTTAVAS; ESGOTAMENTO DE IDEIAS; CADÊNCIA FINAL IMPERFEITA